

## UN ÁLBUM DE DIBUJOS POCO CONOCIDO: EL DE SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

POR

CARLOS SAMBRICIO

El escaso número de planos o proyectos identificados, que existen en la Academia de San Fernando de Madrid <sup>1</sup> del arquitecto neoclásico Silvestre Pérez contradicen, en gran medida, la importancia que este arquitecto tuvo, no sólo en la Academia, sino en el panorama general de la arquitectura de su tiempo. Y nos extraña, al ver los fondos de la Academia, la ausencia de ciertos planos y dibujos cuya donación había sido hecha directamente por Pérez a ésta, según señalamos en la nota sobre su vida que próximamente publicaremos <sup>2</sup>.

La importancia del legado era manifiesta, y por sí sola podía constituir noticia <sup>3</sup>: ocho estampas de Rafael, grabadas por Volpano y Moryen; dos estampas igualmente grabadas por dichos autores sobre los dibujos de la *Aurora* de Reni: uno, de la *Angelica* de Moyren; seis miniaturas, copias de Herculano, y finalmente un álbum de dibujos suyos, titulado *Trazas, rasguños y dibujos*, cuaderno que no hemos podido localizar en los Archivos de la Academia de Madrid y que se encuentra en la actualidad, catalo-

---

<sup>1</sup> Archivo de Planos de la Academia de San Fernando. Sólo están catalogados los dibujos correspondientes a los Premios de 1781 y 1787.

<sup>2</sup> Nos referimos a las "Noticias de la vida y obras del arquitecto D. Silvestre Pérez", nota publicada en el "Diario Literario-Mercantil" de 8 de abril de 1825.

<sup>3</sup> Academia de San Fernando. Armario 1, leg. 43, expediente personal.

CARLOS SAMBRICIO

gado por Barcia <sup>4</sup>, entre los distintos dibujos de la Biblioteca Nacional. Consta el álbum de 72 dibujos, más cuatro atribuidos por Barcia a Pérez, figurando además entre ellos uno de Ventura Rodríguez, firmado y fechado, sobre cómo "... se bajó el león de piedra de la fachada de Palacio" <sup>5</sup>.

El mayor interés de este álbum radica, desde nuestro punto de vista, no ya en los anteproyectos o estudios que tuvo que efectuar en la última parte de su vida en Madrid o San Sebastián, principalmente, sino, por el contrario, en los dibujos fantásticos (o quizá "revolucionarios" podríamos decir siguiendo a Kaufmann) que efectuara en los últimos años del XVIII, durante su período de pensionado en la Academia de Roma.

Kaufmann <sup>6</sup>, al estudiar el movimiento arquitectónico que surge en la segunda mitad del XVIII en Inglaterra, Francia e Italia, analiza como presenta este momento, no sólo cuerpo de movimiento global y general, sino que además manifiesta en su arquitectura una coherencia teórica grande, no pudiéndose considerar a los arquitectos que plantearon la alternativa al arte oficial como fantásticos, en el sentido formal del término. Se establece a partir de este esquema una posible discusión sobre si la por él llamada "arquitectura de la revolución" presenta estructura de cuerpo, cumpliendo por tanto una serie de condiciones o por el contrario, no es más que el resultado de un grupo de arquitectos que aisladamente y de forma personal, coincidiendo en un momento más que política, ideológicamente en crisis, dan soluciones a sus supuestos desde puntos de vista particulares. Así, queda perfectamente establecida una línea de continuidad entre las críticas a una arquitectura de rocallas; la aparición de los supuestos racionalistas; el triunfo de lo arqueológico como categoría, frente a la crisis arquitectónica, como solución oficial, y finalmente la aparición de un grupo de arquitectos que tomando los primitivos esquemas racionalistas, van de nuevo a plantear en los postreros momentos del XVIII un ataque —último—

<sup>4</sup> Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos de la Biblioteca Nacional*, números 1.554 al 1.621.

<sup>5</sup> Barcia, núm. 1.608, "Apunte ligero a la pluma que representa el modo de bajar el león de piedra de la fachada del Palacio Real". Fechado a 21 de marzo de 1764.

<sup>6</sup> E. Kaufmann, *The architecture in the age of reason*, New York, 1968.

SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

a la arquitectura oficial. Éste será el caso de los Lédoux, Boullée, Vaudoyer, Valadier o Selva, por no citar más que unos cuantos.

Pero es entonces cuando surge para nosotros la pregunta: ¿qué está pasando paralelamente en España?

Únicamente los estudios que comenzara a publicar Chueca sobre el tema, aclaran en un cierto sentido la situación española, no habiendo sido —desgraciadamente— continuados<sup>7</sup>. El valor que en nuestra opinión merecen estos trabajos, radica en haber sentado las bases para el estudio de este período en España a partir de dos puntos: la visión arquitectónica, esto es, la concepción sobre los problemas de volúmenes y espacios, la manipulación de los nuevos elementos que tiene Ventura Rodríguez, contraponiéndola a la que pocos años más tarde tenga Juan de Villanueva. Chueca, ha polarizado en dos individuos el movimiento, pero no a la manera formal de la descripción de la obra, sino analizando su sentido respecto a la mentalidad del momento.

Silvestre Pérez siempre ha sido identificado como discípulo de Ventura Rodríguez. Figura carismática tantas veces señalada como innovadora de la arquitectura española, o como genial arquitecto neoclásico<sup>8</sup>, Rodríguez adquiere, a través de los análisis de Chueca, una justa personalidad de postbarroco que nunca quiso comprender el cambio que se estaba presenciando, o que en el mejor de los casos, se contentó con modificar la forma externa de componer, empleando todavía el modo de manipulación tradicional, es decir, manejando los nuevos elementos a la vieja usanza. Todo radicó, pues, para él, en un problema de moda —en el sentido más literal de la palabra—, sin variar en absoluto sus iniciales planteamientos arquitectónicos.

Silvestre Pérez llega a Madrid en 1781<sup>9</sup>, a los catorce años de edad, procedente de Zaragoza —después de haber trabajado con Antonio Sanz—, ingresando en el taller de Ventura Rodríguez. A

<sup>7</sup> Los principales artículos y publicaciones de Chueca a las que hacemos referencia, son: *Ventura Rodríguez y la escuela barroca de Roma*, "A. E. A.", 1942; *Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de N.ª S.ª de Covadonga*, "A. E. A.", núm. 56, 1943; *Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas*, "R. I. E.", número 2, abril-junio 1943; *Ventura Rodríguez en los estudios reales de Madrid*, "A. E. A.", núm. 64, 1944; *Juan de Villanueva*, Madrid, 1949.

<sup>8</sup> Los elogios de Jovellanos se vieron difundidos durante todo el XIX.

<sup>9</sup> Llaguno, *Vidas de arquitectos*, t. IV, págs. 336-338.

CARLOS SAMBRICIO

la muerte de éste tiene Pérez únicamente dieciocho. Son estos cuatro años los que van a servir para que, siempre que se hable de él, se señale que fue "... un discípulo predilecto de Ventura Rodríguez" <sup>10</sup>. No creemos que sólo cuatro años, y más a la edad que tenía, fuesen suficientes para condicionar la personalidad creadora de un individuo, cuando además el panorama se presenta tan radicalmente distinto. Su ingreso en la Academia de Madrid tiene que hacerse poco antes de 1781 <sup>11</sup>, dado que participa en dichos Premios Generales. En esta fecha, la influencia teórica en la Academia, viene representada por las ideas de Hermosilla, Diego de Villanueva, Castañeda, Subirás, Bails..., comenzando a tener ésta cada vez mayor importancia. Arnal, por otra parte, va a adquirir en estos años su auténtico papel de teórico divulgador en la Academia de Madrid, dando, con las recientes excavaciones de Rielves, un sentido nuevo, más vivo, a la arqueología <sup>12</sup>, al igual que sucedía en Francia e Italia. Con todo, los conceptos evolucionan en los nuevos arquitectos. Arnal traduce y publica en 1789 el libro de Peyre *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparada con los modernos* <sup>13</sup>. La importancia de Arnal entre los jóvenes arquitectos, es indudable. En esta situación, poco o nada tiene que quedar en Pérez de las influencias de Rodríguez, como nos lo demuestran sus proyectos de 1787 para los Premios Generales de la Academia. Además, la influencia de Arnal tampoco quedaba limitada a los puros contactos entre director y alumno, sino que documentalmente tenemos noticias de que le ampara, de igual modo que al hoy ignorado Evaristo del Castillo <sup>14</sup>.

Juan Pedro Arnal, figura clave en nuestra opinión para la comprensión del neoclasicismo español (desde luego no como arquitec-

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 336.

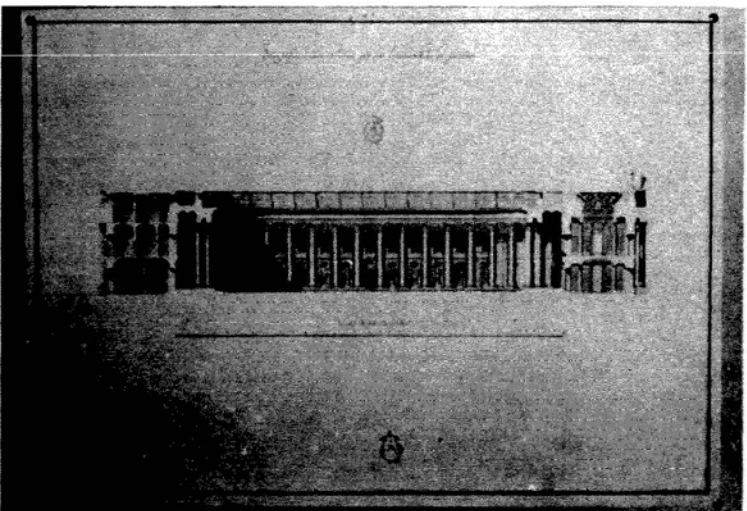
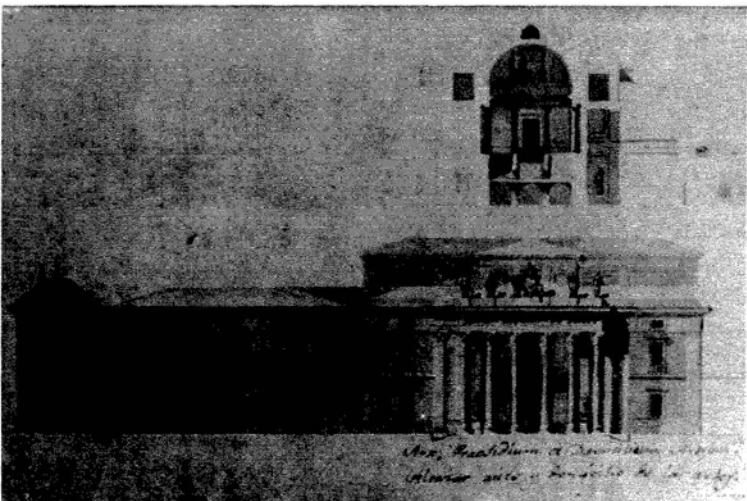
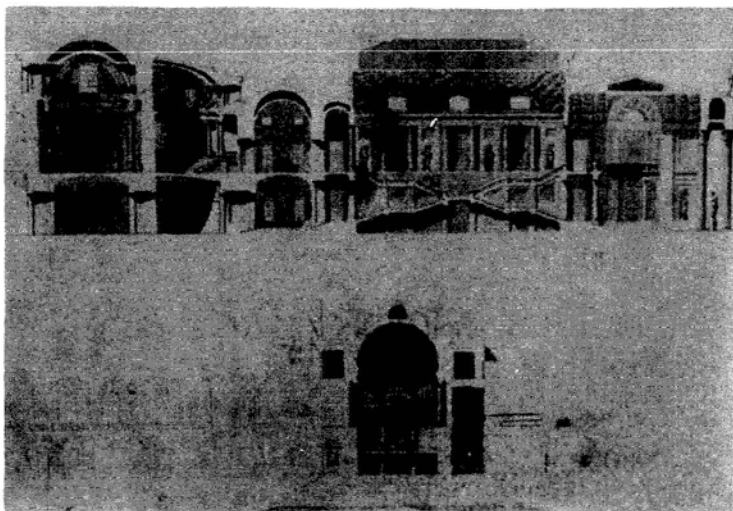
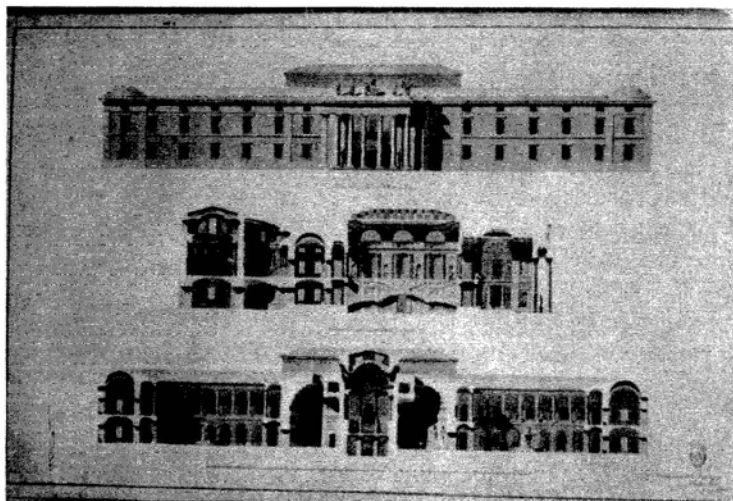
<sup>11</sup> Desgraciadamente, como señala Pardo Canalis en su *Los registros de matrícula en la Academia de San Fernando*, Madrid, 1967, ha desaparecido el segundo libro de matrícula, por lo que la fecha la debemos aproximar.

<sup>12</sup> Sobre la figura de Juan Pedro Arnal, ver próximo trabajo en "A. E. A."

<sup>13</sup> A. Peyre, *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos, comparada con los modernos sobre el modo que tenían de emplear la columna*. Traducido por Antonio González, discípulo de la Academia y por D. Pedro Arnal, Madrid, 1789.

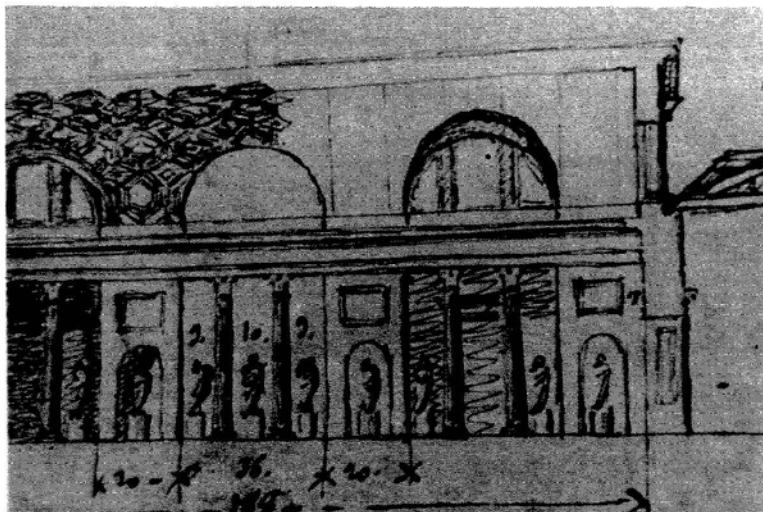
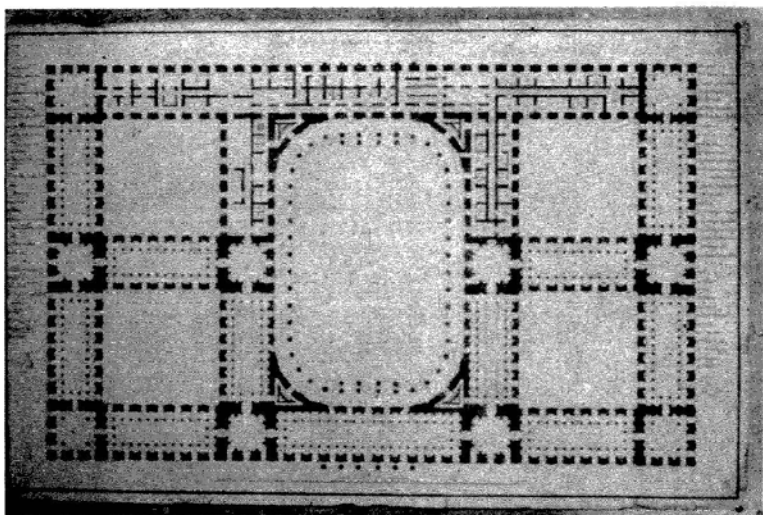
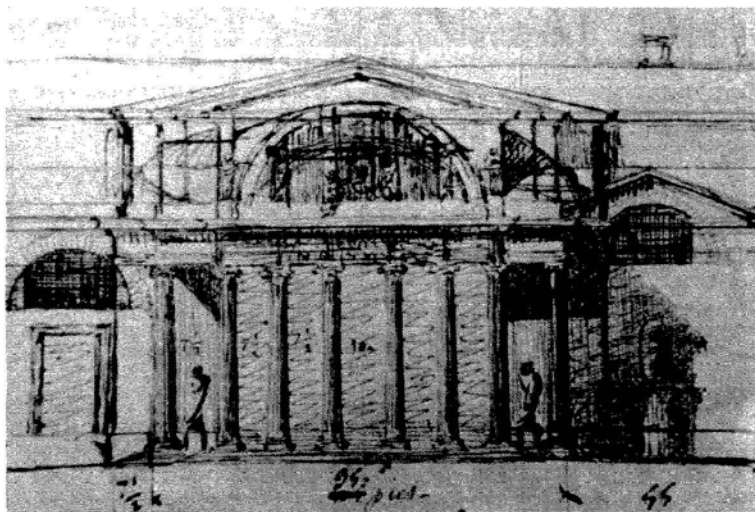
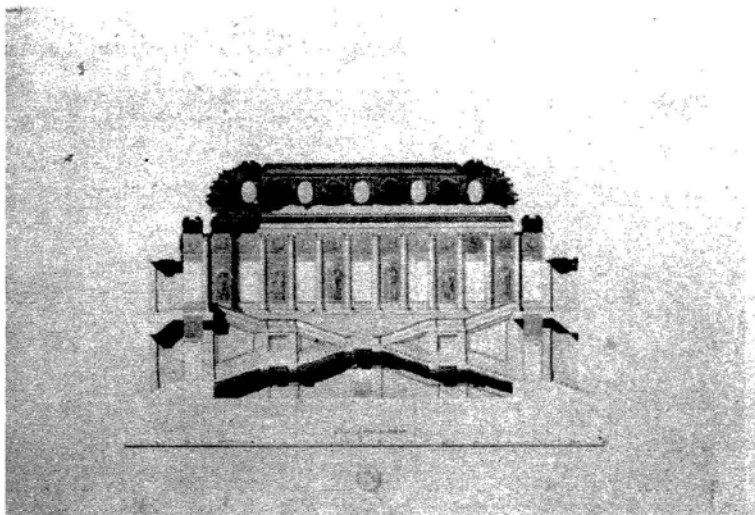
<sup>14</sup> Llaguno, *op. cit.*, t. IV, pág. 340. La protección de Arnal a ambos, queda reflejada en las distintas actas de la Comisión de Arquitectura de la A.S.F., concretamente en las juntas núms. 67 y 69 en 1790.



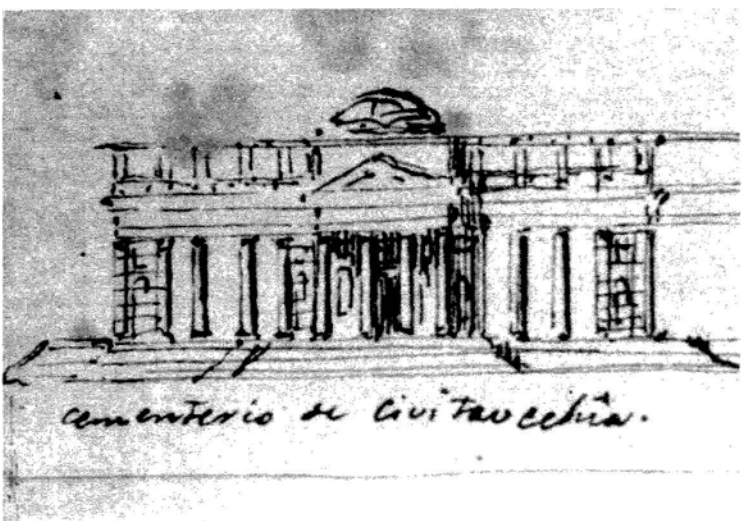
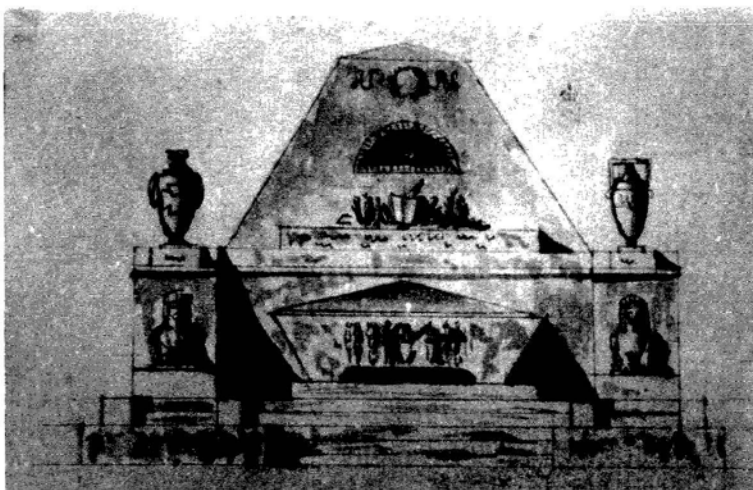
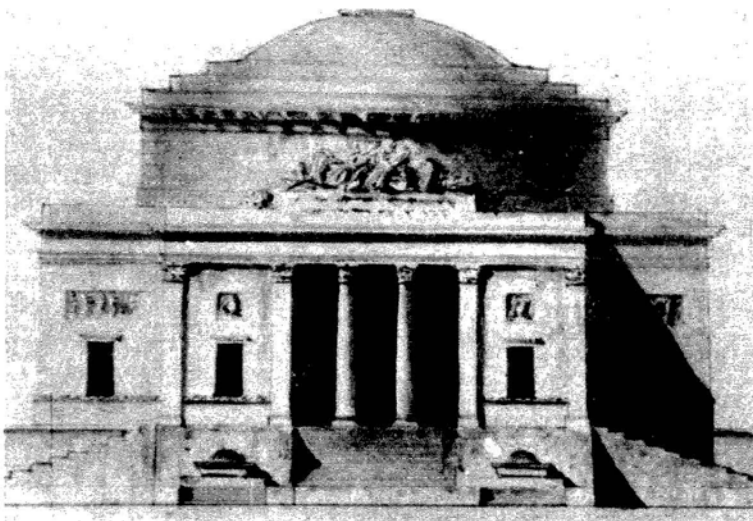


Figs. 1 y 4. "Arx, Praesidium et Domicilium artium". Detalle, alzado y sección. Biblioteca Nacional, Madrid.

Figs. 2 y 3. "Biblioteca pública". Alzados y secciones. Academia de San Fernando, Madrid.

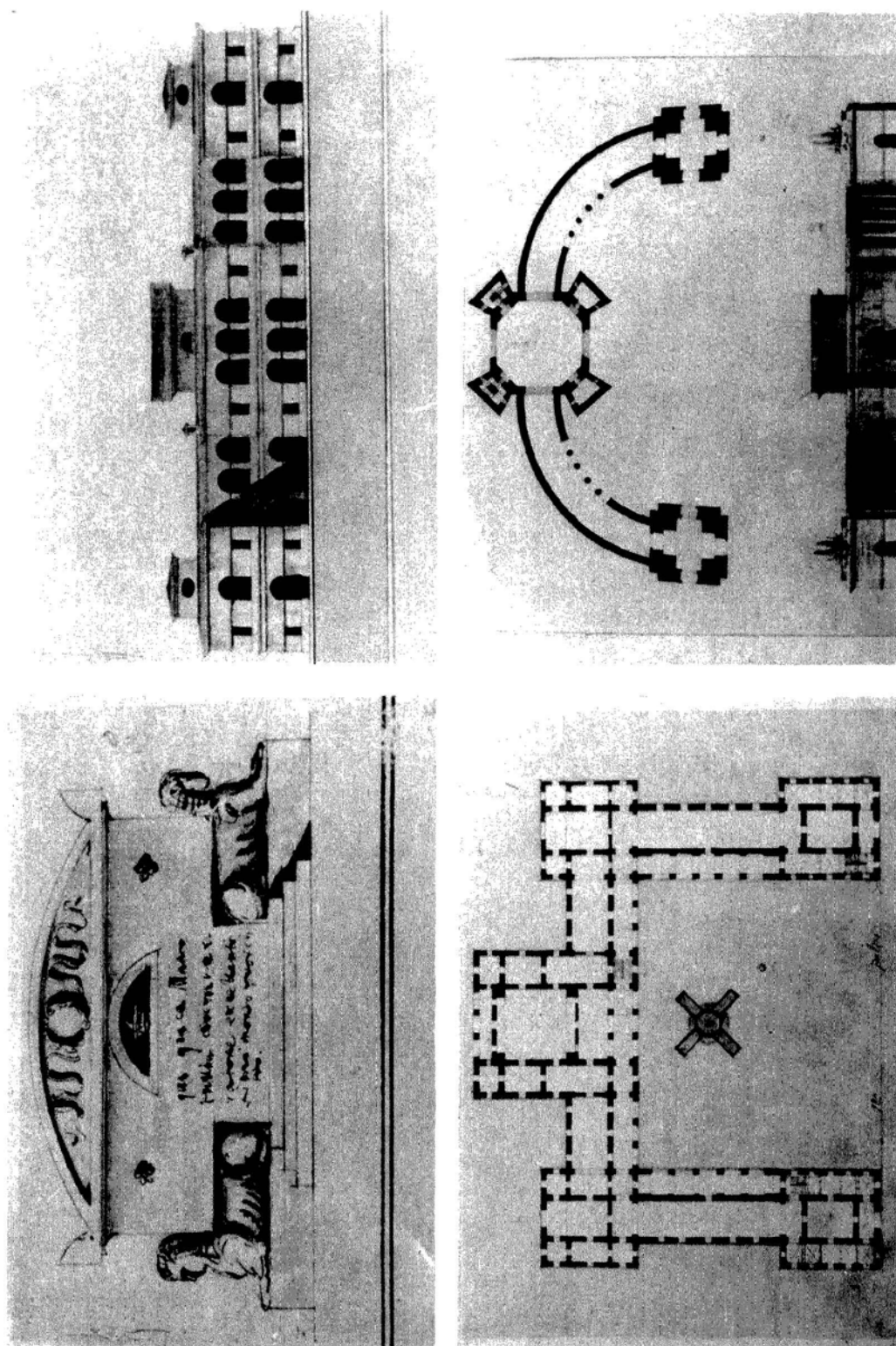


Figs. 5 y 6. Biblioteca pública. Planta y sección. Academia de San Fernando. Madrid.  
Figs. 7 y 8. Librería. Detalle, alzado y sección. Biblioteca Nacional. Madrid.



Figs. 9-12. Cementerio de Civitavechia. Museo para Bellas Artes. Alzado. Edificio artístico. Alzado. Mausoleo. Alzado. Biblioteca Nacional. Madrid.

LÁMINA IV



Figs. 13-16. Mausoleo funerario. Alzado. Hospital. Planta. Panteón.  
Planta y alzado.



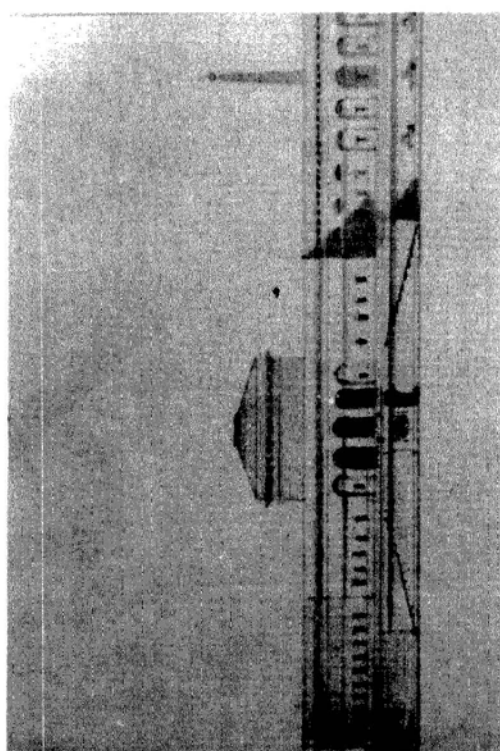
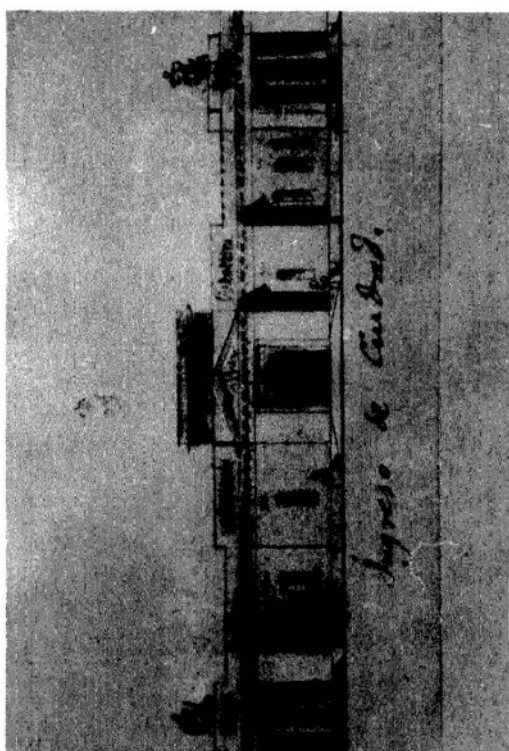
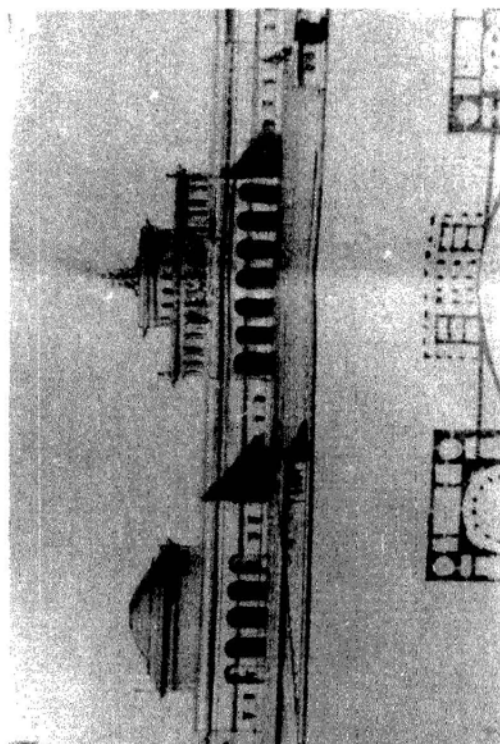
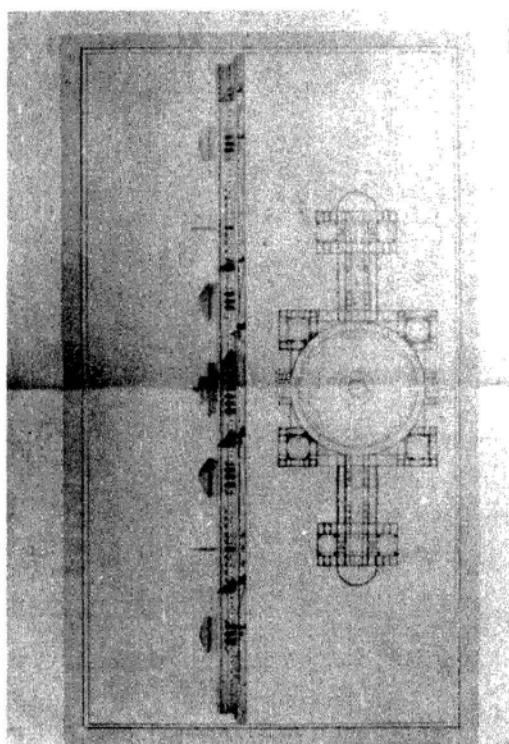
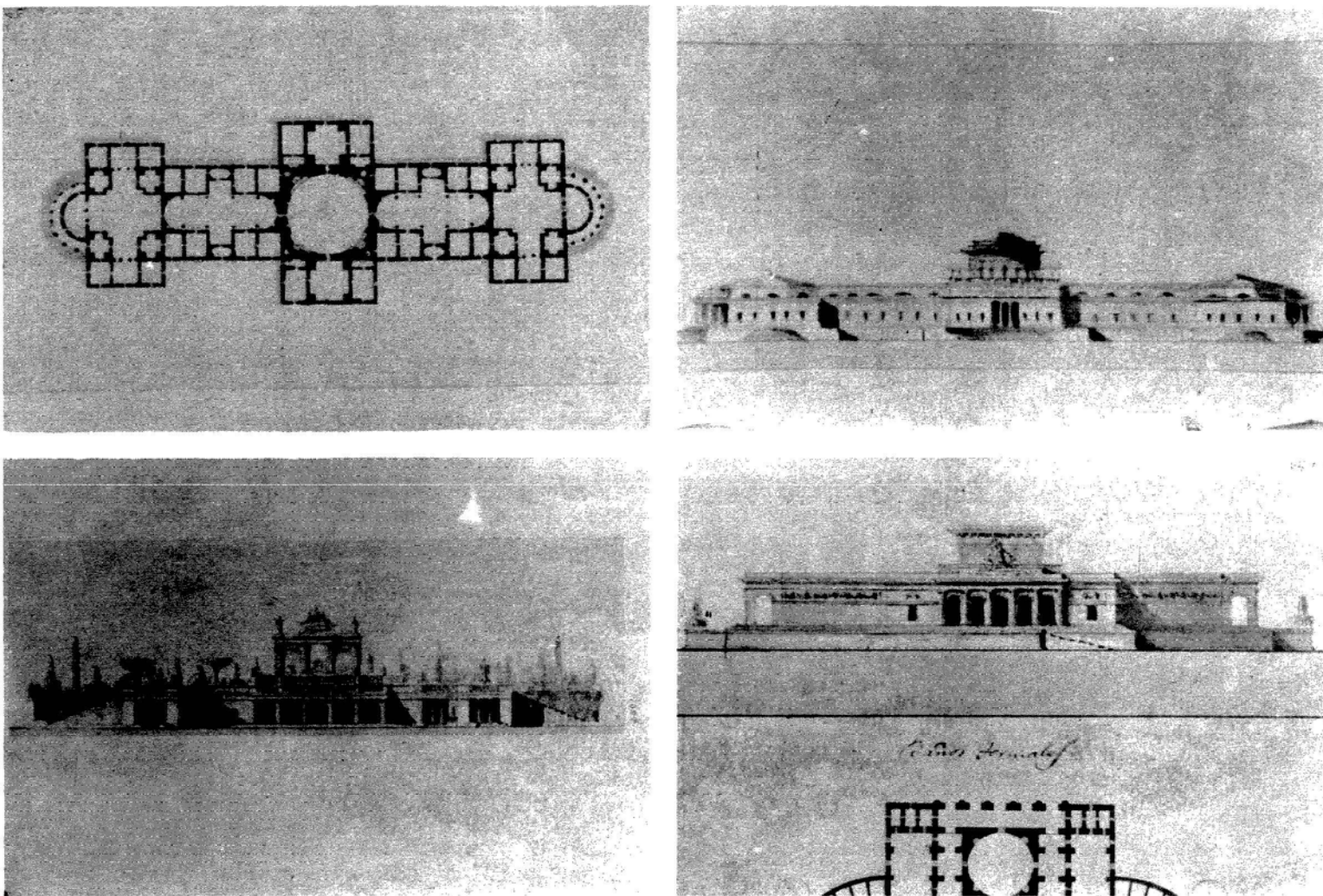


Fig. 17. Ingreso de ciudad. Alzado.  
Figs. 18, 19 y 20. Termas. Alzado, planta y detalle.



Figs. 21 y 22. Edificio artístico. Planta y alzado.

Fig. 23. Parterre y arco triunfal. Alzado.

Fig. 24. Baños termales. Alzado.

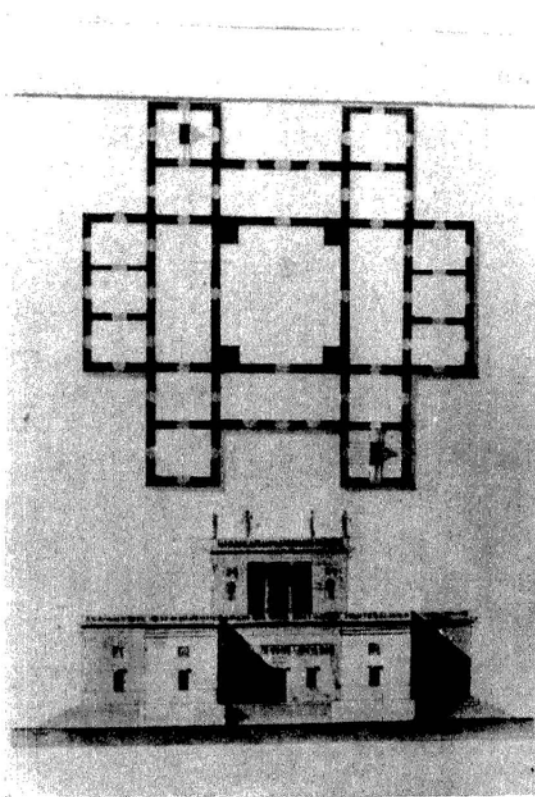
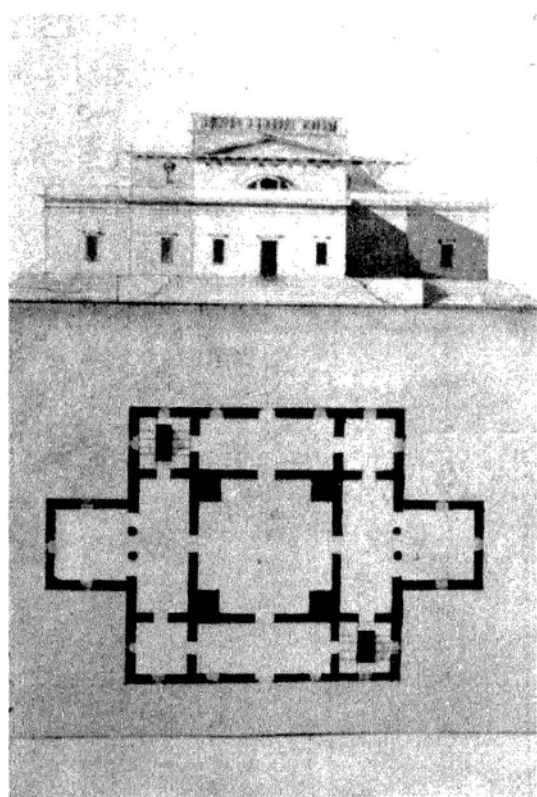
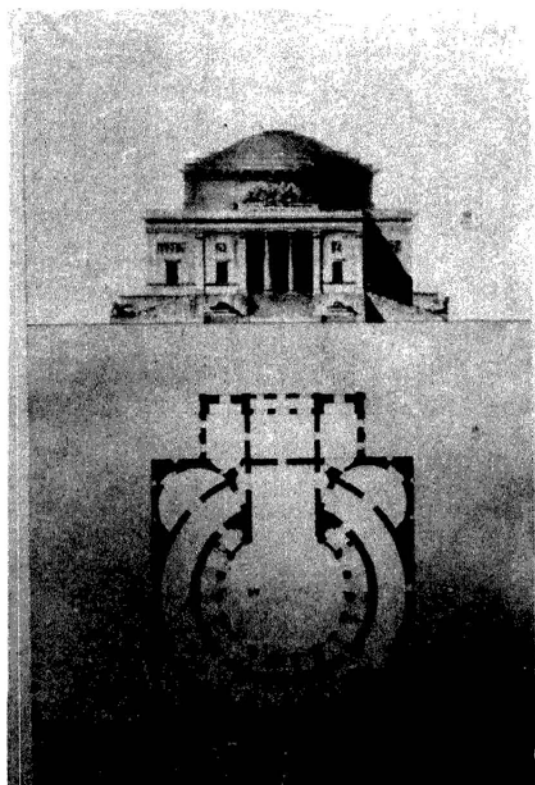
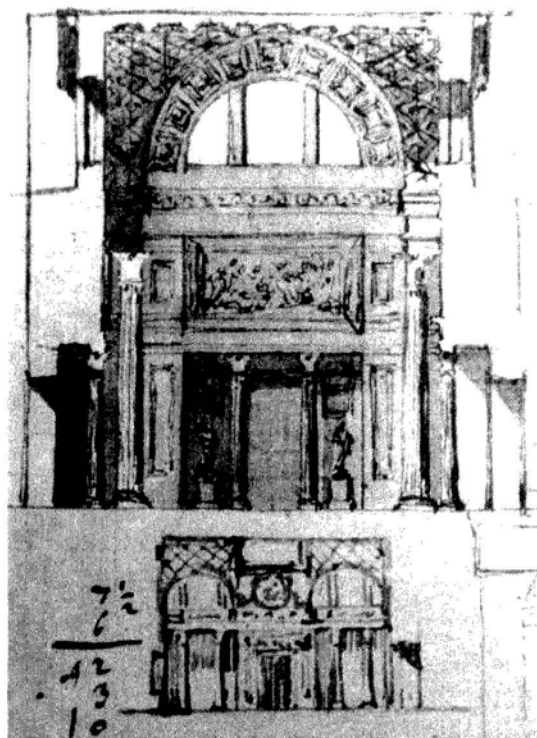


Fig. 25. Librería. Detalle de sección.

Fig. 26. Museo de Bellas Artes. Alzado y planta.

Fig. 27. Edificio artístico. Alzado y planta.

Fig. 28. Edificio artístico. Alzado y planta. Biblioteca Nacional, Madrid.



LAMINA VIII

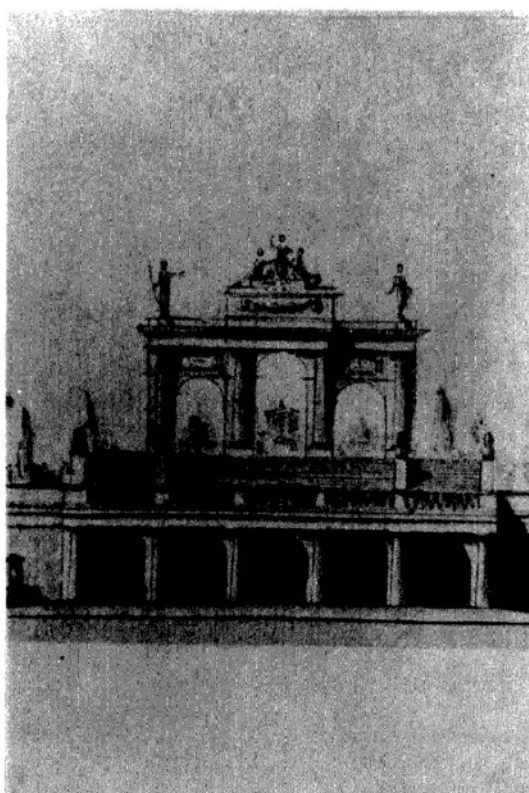
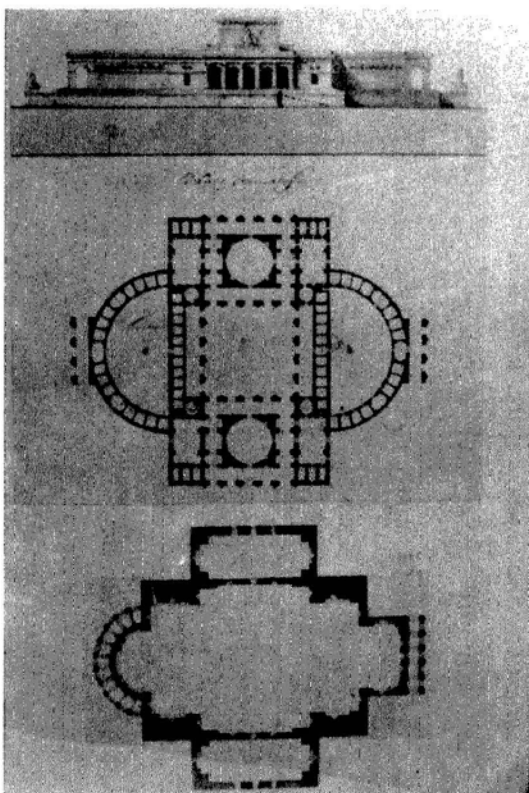
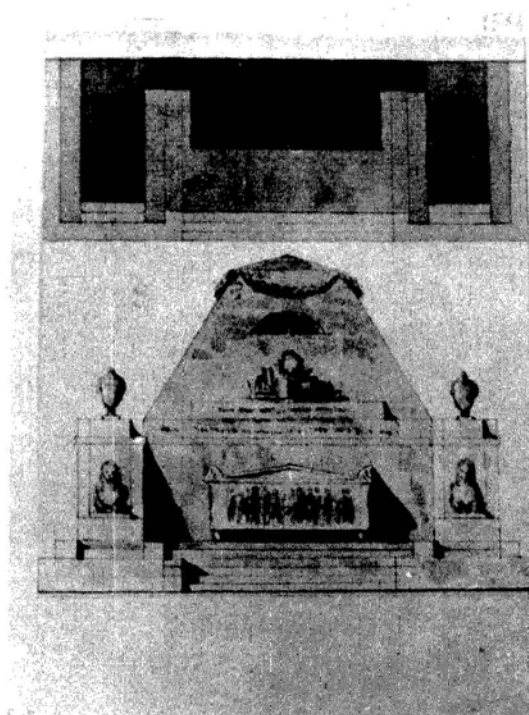
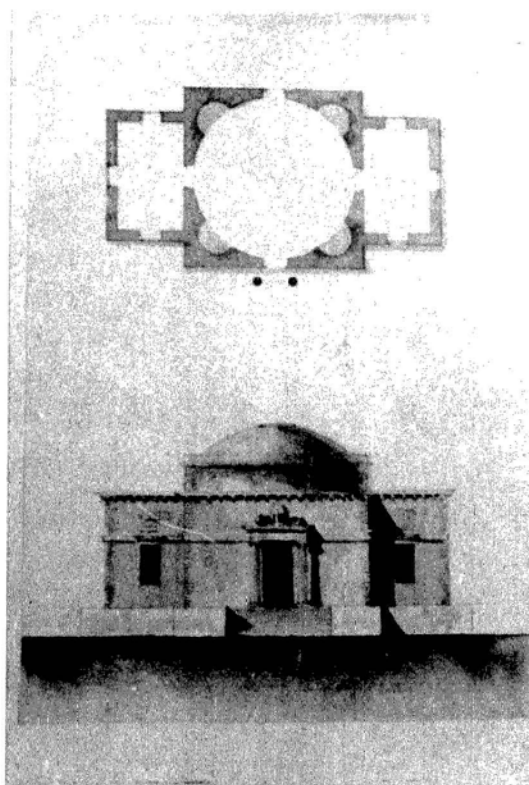


Fig. 29. Monumento funerario. Alzado y planta.

Fig. 30. Monumento funerario. Alzado y planta.

Fig. 31. Baños termales. Alzado y planta.

Fig. 32. Parterre y arco triunfal. Detalle alzado Biblioteca Nacional, Madrid.



SILVESTRE PEREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

to, como ya hemos estudiado en otro momento, sino como teórico), será el difusor en España de las nuevas ideas en el último cuarto del siglo. Él animará a Pérez a ir a Italia a tomar contactos con la Academia de Francia en Roma, o mejor, con sus alumnos, con el ambiente de estudio a lo antiguo.

Es bajo este punto de vista como tenemos que iniciar el estudio del cuaderno de la Biblioteca Nacional, viendo o analizando la evolución que nuestro arquitecto sufrirá en Roma, sus contactos con los estudiosos italianos o con los pensionados franceses.

Pérez tendrá en Roma tres tipos de contactos que convendría desglosar para comenzar así el estudio: por una parte, los propios españoles residentes en Roma. Un gracioso dibujo de Isidro González Velázquez<sup>15</sup>, ofrece un aspecto parcial de quiénes eran los pensionados en aquellos momentos: "Velázquez, Castillo, Pérez, Cortés, Salesa y Fini." De éstos, seguramente, el que más contactos tendrá con Pérez es Evaristo del Castillo. Había trabajado en Madrid con nuestro arquitecto, guiados por Arnal, y continuaría formando pareja en Roma en dos proyectos (por lo menos), que conjuntamente remitirían. Por una parte, los dibujos para altar mayor, presbiterio y coro de la nueva Seo de Lérida mandados en 1792<sup>16</sup>. Por otra, los diseños para modificaciones en el presbiterio y coros de la Seo de Gerona<sup>17</sup>, de donde quizás surgiesen los estudios correspondientes al primer dibujo del álbum (Barcia, número 1.554<sup>18</sup>). Pero quien tendrá mayor importancia en la formación de Pérez en la capital romana, será el ilustrado, entonces embajador ante la Santa Sede, José Nicolás de Azara.

Que Silvestre Pérez tiene múltiples contactos con Azara en Roma, y que estos contactos serán para él decisivos, es para nosotros un hecho. Por una parte, tuvo que sostener una relación en cuanto alumno pensionado en la Academia de Roma. Fácilmente podemos cifrar estas relaciones de mínimas, si bien no tan mínimas si conocemos el carácter de un Azara esteta y conocedor de las artes. Pero fundamentalmente, de donde tienen que venir estas relaciones es, por una parte, por la medición del Conde de Aranda, íntimo amigo

<sup>15</sup> Isidro González Velázquez, Barcia, *op. cit.*, núm. 1.161.

<sup>16</sup> Rafols, *Diccionario de artistas catalanes*, t. I, pág. 246.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 246.

<sup>18</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.554 "Sillería de coro. Tinta china".

CARLOS SAMBRICIO

de Azara —como conocemos por la correspondencia política de éste con Roda<sup>19</sup>—, y sin duda protector de Pérez, sobre todo por su doble condición de aragonés y de Epila (localidad de la que era patrón), relaciones éstas de paisanaje tan criticadas entre los aragoneses en aquel momento<sup>20</sup>. Azara tendrá para Pérez un doble valor: por una parte, será un interlocutor extremadamente válido en los problemas de estética y composición arquitectónica, por otra, le facilitará los contactos con la Academia de Francia y con los italianos.

La Academia de Francia en Roma en aquellos momentos estaba pasando por una serie de graves sucesos, que acabarían con la muerte de Hugou de Baseville<sup>21</sup> a manos de los romanos en 1793. El hecho de que Azara participe activamente, ayudando a los franceses<sup>22</sup>, supondrá indirectamente para nuestro arquitecto una mayor aproximación a la Academia de Francia. Silvestre Pérez no figura entre los alumnos de la Academia de San Luca de Roma<sup>23</sup>, por lo que sus estudios en aquella ciudad tienen que alternar entre los franceses por una parte, y la Academia del Nudo en el Campidoglio por otra. Será entre los franceses cuando tome contacto con las críticas que surjan (con las que comiencen a establecer Drouais, Percier, Fontaine...) <sup>24</sup> cuando se pase del concepto de lo antiguo como base de un mundo, a la justificación de lo antiguo para determinar una nueva concepción, en choque con las ideas de la Academia de Arquitectura de París<sup>25</sup>.

También mantiene Pérez contactos interesantes entre los arquitectos y teóricos italianos. La importancia de las relaciones de Azara con el mundo romano de las artes, queda demostrada al dedicarle

<sup>19</sup> Basilio S. Castellanos de Losada, *Historia de José Nicolás de Azara a través de su correspondencia con Roda*, 3 tomos, Madrid, 1849.

<sup>20</sup> R. Olachea, *El Conde de Aranda y el partido aragonés*, Zaragoza, 1969.

<sup>21</sup> Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. V, pág. 103.

<sup>22</sup> *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France a Rome*, t. XVI, página 273.

<sup>23</sup> Sobre los alumnos de la Academia española esperamos publicar en breve un estudio. Sobre la Academia de aquellos momentos existe la tesis doctoral de María de los Angeles Alonso sobre "Preciado de la Vega", presentada en 1961. Algunas noticias sobre españoles aparecen en L. Pirotta, en los diferentes artículos por él publicados, siempre sobre el mismo tema, en *L'urbe*, o en *Strenna dei Romanisti*.

<sup>24</sup> Hautecoeur, *op. cit.*, t. V, pág. 54.

<sup>25</sup> *Correspondance des Directeurs*, t. XV, pág. 161.

SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

Milizia la tercera edición de su diccionario <sup>26</sup>. Que Azara facilitara los contactos entre ambos, tampoco nos ofrece dudas, teniendo éstos que fructificar de tal manera, que sabemos que Pérez tradujo al castellano la obra de Milizia, si bien ésta no fue publicada <sup>27</sup>. Y a través de Milizia o a través de la Academia del Campidoglio, será cuando conozca al otro grupo de arquitectos que adoptarán, en todos los sentidos, una actitud idéntica a la suya, al grupo formado por los Barbieri, Camporesi, Vici o Bargili <sup>28</sup>, amén de pintores como Giani, autor del cuadro que representa el arco construido en Roma en las fiestas de la Fundación, el 20 de marzo de 1798. Quizá sean éstos también los artistas, que años más tarde, en contacto con los Napoleones, introduzcan a Pérez con el Rey Plazuelas, único gobernante del XIX (y desde luego superior a cualquiera de los del XX) con un mínimo sentido del urbanismo.

En este ambiente, Pérez dibuja gran parte de los apuntes del álbum de la Nacional, y que describimos a continuación.

La evolución arquitectónica en estos dibujos es clara, si bien para su estudio no respetaremos el orden dado en el álbum, ni siquiera tomaremos todos ellos. Un primer dibujo, el correspondiente en el Barcia al núm. 1.569 <sup>29</sup> (figs. 1 y 4), va a englobar con su sentido la totalidad de los que queremos aquí reseñar. Fechado en abril de 1790, no es sino una repetición del que años antes realizara en la Academia de San Fernando para el concurso de Premios Generales <sup>30</sup>. (figs. 2, 3, 5 y 6). Pero un detalle va a ser el que nos sirva para analizar el cuerpo de los dibujos que presentamos: nos referimos al cambio de título en el proyecto, y cómo de ser concebido el de la ASF como "Biblioteca Pública", pasa el de la B. N. a recibir el título de "Arx, Praesidium et Domicilium Artium".

<sup>26</sup> Milizia, "A la sua eccellenza il signor d. Giuseppe Nicola d'Azara cavaliere dell'ordine di Carlo III, Ministro di S. M. Catt. preso la Santa Sede".

<sup>27</sup> La noticia que tenemos de la necrológica que antes citábamos, así como la publicación, dos años después de su muerte, del Diccionario por parte de Ceán, a quien aquél había cedido gran parte de sus papeles, nos lo prueban.

<sup>28</sup> A. Busuri Vici, G. Barbieri, *architetto giacobino*, "Capitolium", núm. 10, 1961, págs. 3-15; núm. 11, 1961, págs. 3-18.

<sup>29</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.569 "Arx, Praesidium et domicilium Artium". Alzar, asilo y domicilio de las artes. Alzado y sección longitudinal y transversal. Tinta china, no concluida de lavar. Al pie: en abril 1790.

<sup>30</sup> Academia de San Fernando, Junta General, 24 de junio 1787.

CARLOS SAMBRICIO

Momentos antes, en el presente trabajo, al plantear el cambio de los esquemas existentes en la Academia de Francia en Roma, habíamos comentado cómo "... se pasa de la concepción de lo antiguo como base de un mundo, a la justificación de lo antiguo para determinar una nueva concepción". El sentido de esta frase queda aquí más aclarado, al plantear el paso que existe entre el primer neoclasicismo, formado a partir del descubrimiento de las ruinas, al segundo, formado por la asimilación de las ideas que crearon aquellas mismas ruinas. De asimilar unas posibilidades —los elementos arquitectónicos— que podía ofrecer el mundo neoclásico, y de proyectarlas hacia los usos de una época, se invierten los procesos, trastocándose los valores, negándose en este caso a supeditar el edificio a la función, siendo ésta quien reciba toda la importancia, subordinando a ella el volumen arquitectónico. Lo importante para estos arquitectos será "el tema", y no la obra, partiendo hacia un simbolismo. Como señala Hautecoeur<sup>31</sup>, Ledoux llama a la casa de Mme. Guimard "Le Temple de Terpsichore"; Boullée, al Hotel de Mlle. Brunoy, "Temple du Printemps"; De la Fosse, igualmente en su "Iconologie", multiplicaba las alegorías. Viel de Saint-Maux<sup>32</sup>, publicaba en 1780 las *Lettres sur l'architecture des anciens et celles des modernes dans les quelles se trouve développé le genie symbolique qui preside aux monuments de l'antiquité*. El templo se transforma entonces. "Le temple est un poème parlant". Y su carácter derivará hacia un racionalismo, definido más en términos de la pureza de los elementos, en los elementos naturales, que en el sentido funcionalista del XX.

El choque de estos supuestos, se realizará entre las dos generaciones de modo brusco. La primera había nacido al amparo de los esquemas de Laugier o Lodoli, viéndose llevada a los esquemas del arqueologismo erudito (recordemos las polémicas de Leroy<sup>33</sup> sobre la supremacía del dórico griego sobre el de Phaestum), de la que sólo tomó como base las ruinas. La segunda generación, lanza los conceptos arqueológicos como categorías, y nada tiene que ver con la anterior: se toma la imagen de lo antiguo, el concepto de lo clásico. Por mucho que los arqueólogos o los teóricos recuerden a los jóvenes

<sup>31</sup> Hautecoeur, *op. cit.*, t. V, pág. 74.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 73.

<sup>33</sup> Leroy, *Les ruines de paestum*, Londres, 1769.

SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

arquitectos la verdad histórica, o que May<sup>34</sup> confirme a través de sus publicaciones estos esquemas, la contestación es la de "desprecio para los que nada comprenden"<sup>35</sup>.

A este esquema y a esta situación responden los dibujos de Pérez, y todos ellos quedan englobados por el valor que podría tener el primero que hemos estudiado.

Otro dibujo del álbum que presenta una clara confluencia con el de la *Librería*, corresponde al 1.555<sup>36</sup> de Barcia (figs. 7, 8 y 25). La solemnidad dada al pórtico principal se contrapone, en alguna medida, al sentido más flexible que Juan de Villanueva daba para el primitivo proyecto del Museo del Prado, Gabinete entonces de Ciencias Naturales o al dibujo de *Complesso Monumental*, de G. Barbieri, recogido también en un álbum de dibujos y publicado en 1961<sup>37</sup>.

El *Cementerio de Civitavechia* (Barcia, 1.557)<sup>38</sup> (fig. 9), presenta idénticas características. Formalmente viene a confirmar una concepción sencilla, ajena a los juegos de volúmenes y que queda esquemáticamente reflejada en la superposición de dos cuerpos, en la presencia de un pórtico coronado por una bóveda rebajada. Más interesante nos parecen los anteriores dibujos, fundamentalmente en cuanto se refiere a la aparición de lucarnas, lunetos y hornacinas, que van a producir, al igual que definiera Boullée, una arquitectura de luces y sombras.

Un dibujo interesante y que sin duda tiene grandes relaciones con los diseños de Valadier<sup>39</sup> de estos años, es el que corresponde en Barcia al núm. 1.562<sup>40</sup> (figs. 10 y 26). Efectuado en Roma en 1792, presenta características nuevas, en nuestra opinión cara a la arquitectura española del momento. No sólo la presencia de la planta cuadrada, típica de los arquitectos franceses e italianos de la Ilustración, sino también el gran tamaño del vestíbulo de entrada, la doble dirección axial de las escaleras, hasta llegar a una gran sala circular,

<sup>34</sup> May, *Temples anciens et modernes*, Paris, 1774.

<sup>35</sup> Hautecœur, *op. cit.*, t. V, pág. 54.

<sup>36</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.555, "Edificio suntuoso. Alzado y secciones".

<sup>37</sup> Busuri, *op. cit.*, pág. 10.

<sup>38</sup> Barcia, *op. cit.*, "Cementerio de Civitavechia". Alzado y planta.

<sup>39</sup> Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1968.

<sup>40</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.562, "Museo o edificio consagrado a las Bellas Artes. Alzado y planta. Tinta china. Roma, 1792.

CARLOS SAMBRICIO

coronada por bóveda y rodeada de columnas, un poco al estilo de la rotonda del Prado.

Evolución sobre el mismo tema, consideramos los dibujos correspondientes a Barcia, 1.582 <sup>41</sup> (fig. 11), 1.572 <sup>42</sup> (fig. 27), 1.572 bis <sup>43</sup> (fig. 28) y 1.585 <sup>44</sup> (fig. 29). Diferentes del anterior sólo en haber invertido los elementos en juego, obteniendo semánticamente (desde el punto fachada) un resultado en algún modo paralelo. El aspecto de cruz griega queda sustituido por las dos exedras en las zonas de entrada. Un aspecto importante y que podría servir de punto de estudio es la clara influencia de Palladio que creemos ver a través de estos dibujos. Que sepamos, nada se ha escrito sobre la influencia del Palladio en la arquitectura española de la Ilustración, excepto quizás el artículo que para el Centro Internacional de Estudios Andrea Palladio, realizó Kluber <sup>45</sup>, estableciendo una relación entre Palladio y Juan de Villanueva.

La gran cantidad de influencias que no sólo tienen que surgir de los planteamientos teóricos del momento, son continuación en una serie de dibujos, digamos de moda, como pueden ser los que correspondan al tema egipcio. Tratados desde los años cincuenta, estudiados y repetidos por Piranesi <sup>46</sup> (por cierto de modo un tanto académico), serán recogidos por Pérez [Barcia, 1.579 <sup>47</sup> (fig. 12), 1.586 <sup>48</sup> (fig. 30), 1.589 <sup>49</sup> (fig. 13)] y no presentan sino la novedad del tema en un arquitecto español, que más que copiar se dedica, al igual que lo hiciera Desprez <sup>50</sup>, a componer con elementos hasta entonces tomados únicamente como modelo, del mismo modo que podían tomarse las estatuas clásicas en los cursos de dibujo, ejercitándose en el conocimiento de las proporciones en los griegos y

<sup>41</sup> *Ibid.*, núm. 1.582, "Edificio artístico". Alzado y planta. Tinta china.

<sup>42</sup> *Ibid.*, núm. 1.572, "Proyectos de edificios artísticos". Alzados y plantas.

<sup>43</sup> *Ibid.*, núm. 1.572 bis, "Proyecto de edificio artístico". Alzado y planta.

<sup>44</sup> *Ibid.*, núm. 1.585, "Monumento funerario". Alzado y sección.

<sup>45</sup> Kluber, *Palladio e Juan de Villanueva*, en "Boll. del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio". Vicenza, 1963.

<sup>46</sup> M. G. Messina, *Teoria dell'architettura in G. B. Piranesi*, Controspazio, números 8-9, 1970, pág. 623.

<sup>47</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.579, "Mausoleo, a la pluma, manchado con tinta china y sepia".

<sup>48</sup> *Ibid.*, núm. 1.586, "Monumento Funerario". Alzado y Sección. Tinta china y sepia.

<sup>49</sup> *Ibid.*, núm. 1.589, "Otro idem, tinta y sepia".

SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

romanos, pero no abstrayendo los elementos para jugar con ellos de modo compositivo.

Si recordamos los proyectos efectuados por Moreau o por Desprez, veremos cómo la importancia de la Academia de Francia es cada vez más palpable en los dibujos de Silvestre Pérez. Los proyectos correspondientes en Barcia a los núms. 1.574<sup>51</sup> (fig. 24) y 1.575<sup>52</sup> (fig. 31) son sintomáticos. A partir de un alzado principal se nos ofrecen dos plantas posibles, o igualmente en el Barcia número 1.558<sup>53</sup> (figs. 14 y 15), en el que aparecen cubiertas a dos aguas, un sistema de galerías en doble planta, y la característica disposición de lunetos y lucarnas, que nos recuerdan en cierta medida la disposición de los panópticos ingleses, al menos en cuanto a su fachada, disposición de vanos, en la distribución de las buhardas, colocándolas en forma perpendicular a partir del mismo eje de referencia, logrando un interesante efecto compositivo.

Otro proyecto interesante y del que tampoco dudamos en efectuar una relación con la teoría paladiana, es el que corresponde en el Barcia al núm. 1.578<sup>54</sup> (fig. 16), proyecto para "Panteón", donde la mezcla de los elementos cuadrangulares y octogonales de las torres, la disposición de entrada en los baluartes en 45°, recuerdan también, si bien en una escala diferente, una de las famosas puertas de entrada de Boullée. Silvestre Pérez trata también este tema de entrada a la ciudad, convirtiéndolo en lo que Moya llamaría "lugares comunes en la arquitectura del XVIII". El esquema de puerta al que nos referimos y el de la entrada al panteón, son parecidos, alternándose el retranqueo de los baluartes, y apareciendo un frontón sobre la puerta (Barcia, 1583)<sup>55</sup> (fig. 17).

Pero los que más podemos relacionar con los dibujos de Desprez o de Moreau, son los que corresponden a los números 1.593<sup>56</sup> (figuras 18, 19, 20) y 1597<sup>57</sup> (figs. 21 y 22) del catálogo de la Biblioteca Nacional. Una serie de elementos, algunos ya clásicos en estos pro-

<sup>51</sup> Barcia, *op. cit.*, núm. 1.574, "Baños termales". Alzado y planta. Tinta china.

<sup>52</sup> *Ibid.*, núm. 1.575, "Otra planta para el mismo edificio". Tinta y sepia.

<sup>53</sup> *Ibid.*, núm. 1.558, "Hospital (?)". Alzado y planta. Tinta de china y sepia.

<sup>54</sup> *Ibid.*, núm. 1.578, "Panteón". Alzado y Planta. Tinta china.

<sup>55</sup> *Ibid.*, núm. 1.583, "Ingreso de ciudad". A la pluma, manchado con tinta.

<sup>56</sup> *Ibid.*, "Termas" (?). Alzado y planta. Tinta china.

<sup>57</sup> *Ibid.*, "Edificio artístico". Alzado y planta; por bajo, dos urnas cinerarias. Tinta china.



CARLOS SAMBRICIO

yectos, pero otros usados de manera nueva, caracterizarán estos diseños. Así, en el 1597, y en fachada, el uso de exedras en ambas, la aparición de los elementos correspondientes a las entradas laterales, con una solución de escaleras de ingreso que no queda demasiado aclarada en la planta en cuanto que no se puede saber si se trata de un retranqueo, o por el contrario es una basa en la cual se han efectuado éstas. Interesaría en una sección ver la forma aparentemente octogonal que presenta el elemento que forma el núcleo del extremo, en su segunda planta. Igualmente, la aparición de los nichos, esta vez ya perfectamente definidos, la falta de elemento simétrico, ya que los nichos situados en la segunda planta no corresponden a las ventanas, ni siquiera de manera alternante, se contradice además en planta con el número que presentan (en cuanto que la planta ofrece cinco vanos para ventanas, y el alzado presenta seis)... y caracterizan de alguna manera a este diseño. Pero lo más interesante, es la manera de componer en alzado (contrarrestándolo en planta), el equilibrio de los tres volúmenes formados por los dos transeptos laterales y el correspondiente a la entrada principal.

En alzado, estos volúmenes laterales comen literalmente al principal, situándole en un relativo segundo plano, quizás condicionado por la aparición del gran tambor sobre el cual se asienta la bóveda rebajada. En planta, por el contrario, toda la importancia queda expresada en el núcleo central, sirviendo en la composición los laterales como oposición al conjunto total.

Pero donde la fantasía produce un fruto más claro, es para nosotros sin duda en el resultado del plano 1.593, no siendo sino un desarrollo de las premisas anteriores, conservando la distribución axial, manteniendo la disposición de las exedras junto con los elementos laterales, y analizando el cambio del cuerpo central del proyecto de manera distinta. La complejidad de este proyecto, el estudio de las zonas de acceso, los tres tipos de escaleras o rampas perfectamente definidos en alzado, pero también aquí ignorados en planta, se contraponen con una serie de incongruencias o puntos poco estudiados de la misma, como por ejemplo, la falta de correspondencia de los huecos del pórtico principal (contamos siete en fachada para ocho en planta)... Nos choca un poco la forma dada al bloque central, diferente del resto de los otros cuatro, y que más



SILVESTRE PÉREZ EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

se podría acercar a un tipo de ornato académico, quizás parecido al usado por cualquiera de los arquitectos que en aquel momento trabajaban en Madrid, si no fuera porque las proporciones que presenta se nos hacen desacostumbradas. En efecto, el concebir cómo dos cuadrados unidos por el eje principal el bloque del pórtico, dando entonces idéntico ancho al tambor, se aparta de las imágenes que tenemos. Pero refiriéndonos a otro tipo de arquitectura, es decir, al más puramente de ornato, nos encontramos con el dibujo correspondiente a 1607<sup>58</sup> (figs. 23 y 32), parterre y arco triunfal, que no sabemos situar. Obra aparentemente romana, en la que al fondo, tras el arco principal, aparece un templo de Venus, presenta, sin embargo, por la misma forma de las figuras, así como por la decoración, un aspecto de ser posterior al resto de los dibujos aquí presentados.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, "Parterre y arco triunfal". Tinta china.